

философского факультета. Труды преподавателей кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры. Екатеринбург, 2005.

4. Синтагма Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00071/26500.htm> (дата обращения: 17.02.2010).

5. Синтагма Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/190044> (дата обращения: 13.02.2010).

6. Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999 [Электронный ресурс]. URL: <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh-all.htm> (дата обращения: 02.02.2010).

7. Эпштейн М. Проективный философский словарь. Новые термины и понятия. СПб., 2003 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.emory.edu/INTELNET/fs\\_contents.html](http://www.emory.edu/INTELNET/fs_contents.html) (дата обращения: 11.02.2010).

8. Эпштейн М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб., 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.emory.edu/INTELNET/fvo.html> (дата обращения: 10.02.2010).

## **ЭСТЕТИКА МИСТИЧЕСКОГО ОЩЕПЕНЧЕСТВА В ИСКУССТВЕ XX В.**

**А. А. Плинер**

*студентка Департамента философии Института социальных и политических наук Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург*

Культура XX в., пожалуй, развивалась динамичнее, чем во все предыдущие века: ни один век не породил столь большого и столь противоречивого культурного разнообразия, как двадцатый, и ни в одном веке не возникало столько споров о том, что вообще может или не может считаться искусством. Несмотря на прочную связь с традициями прошлого, культура XX в. отошла от всех канонов и воплотила в себе все то, что человечеству не удавалось выразить на протяжении многих столетий. Необходимость новаторства, которое было единственным способом авторов заставить публику обратить на себя внимание, и стало одной из главных причин возникновения множества художественных образов, которые нельзя встретить в искусстве ранних периодов и направлений. Среди всех этих образов хотелось выделить один, который приобрел наибольшую популярность у писателей, художников и кинематографистов XX в. — образ мистического отщепенца, человека, отделенного от реальности собственным сомнением в ее достоверности.

Тот персонаж, о котором мы говорим – будем называть его Отщепенец, – чаще всего не имеет внешних проявлений индивидуализма. Он не выходит за рамки своей социальной роли, однако и не является полноценным ее исполнителем – им постоянно движет сомнение в действительности происходящего. Отстранение Отщепенца от остальных не является его осознанным выбором – обстоятельства заставляют героя отделяться, противопоставляют его большинству. Также Отщепенец не имеет персональной этики, руководствуясь этикой той социальной группы, которой он принадлежит. Главная черта индивидуалиста – четкое разделение Себя и Другого – у Отщепенца отсутствует или имеет весьма странную форму: Другим становится либо весь мир в целом, воспринимаемый как единая разумная конструкция или как механизм, управляемый высшим разумом, либо он сам, воспринимающий все окружающее лишь как продукт собственной психической деятельности. В обоих случаях Отщепенец попадает в ловушки, мешающие ему полноценно выполнять свои социальные роли, сталкивается с непониманием общества, которое видит в его действиях протест и отвергает его.

Вполне объяснимо, что мы применяем к этому образу дополнительную черту – «мистический». Наличие сверхъестественного, не объяснимого с точки зрения современной науки есть неотъемлемая черта игры сознания Отщепенца. Чаще всего автор заставляет своего героя включаться в игру со временем или пространством: среди множества сюжетов около половины завязаны на непривычном для нас восприятии этих категорий. Мы можем видеть, как герой рассказа Хулио Кортасара «Непрерывность парков» («Continuidad de los Parques»), сидит в кресле и читает в книге сцену встречи женщины со своим любовником, который хочет убить ее мужа. И вот любовник, беря кинжал, открывает двери комнаты жертвы, где его взору предстает точь-в-точь такое же кресло с таким же читателем в нем [1]. И тот, кто сидит в кресле с книгой, выступает в роли невольного творца реальности: образы, почерпнутые им из художественного произведения, мгновенно вплетаются в его субъективную реальность, не имея возможности быть разделенными. Похожую «непрерывность», только не пространственную, а временную, можно наблюдать в фильме «Донни Дарко» (2001) – когда турбина, упавшая на дом героя 2 октября, 31 октября отваливается от самолета, в котором летят мать и сестра героя. Так же можно часто наблюдать игру символов, которую применяет, например, Салман Рушди в романе «Сатанинские стихи» («The Satanic Verses»). На протяжении только одной первой главы мы можем наблюдать множество аллюзий – философских, культурных, религиозных, которые заметны и понятны читателю,

но для самого героя создают непреодолимую сеть загадок и вопросов, которые нужно разрешить [4].

Неотъемлимая часть образа Отщепенца – игра. Мы можем рассматривать ее с двух сторон: как игру его собственного сознания, в которой и Отщепенец, и наблюдатель являются ее участниками, и как игру художественную, игру самого автора. Здесь перед нами возникает то, о чем говорил Х. Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» [3]: художественное произведение становится игрой, не делает нас свидетелями какой-либо человеческой драмы, в которой не наделенный художественным даром наблюдатель мог бы найти отражение собственных психологических переживаний. С другой стороны, Отщепенец – вполне реальный герой, место которого мог бы занять любой человек; несмотря на стремление максимально оторваться от бытовых конфликтов, автор создает свое произведение прежде всего в жанре реализма, что подразумевает собой такую возможность подмены – наблюдатель может поставить себя на место героя, что метафорически может быть обозначено как уже описанный выше сюжет рассказа Кортасара. В живописи Эндрю Уайетта, Рене Магритта и других художников, работавших в жанре мистического реализма, главным героем зачастую становится как раз сам наблюдатель – картина кажется незавершенной без человека, который на нее смотрит, создается впечатление, что герой остался «за кадром» – то есть, ему отводится как раз то место, где должен стоять зритель, наблюдающий картину.

То, что Отщепенец одновременно является и таким, как все, и совершенно иным человеком – одна из главных причин популяризации его образа в искусстве. За счет отсутствия каких-либо психологических барьеров познание Отщепенца неограничено. В поисках ответа на загадки собственного разума может изменяться и тип познания героя – начиная с научного, рационального оно может стать религиозным, когда единственным выходом из ситуации для героя становится обретение веры в спасение, и мифологическим, когда герой персонализирует явления, происходящие в его субъективной реальности (подобное можно наблюдать в рассказе Г. Г. Маркеса «Море исчезающих времен», где море становится самостоятельным действующим лицом посредством его одушевления главными героями рассказа) [2].

С точно такой же вероятностью возможны и ситуации, когда бывшее чувственным или религиозным познание Отщепенца трансформируется в научное или философское – когда герой испытывает потребность исключить из своей жизни мистическое, воссоединиться с объективной реальностью таковой, какой видят ее окружающие его люди. В результате художник получает практически неограниченную возможность выразить собственные

взгляды, а наблюдатель, воспринимающий его художественную игру – неограниченную возможность толковать их так, как сочтет верным. Одновременно с этим герой не становится заложником бытовой драмы, разрешение которой основывается исключительно на опыте и не имеет никакой новой идеи: отстраняясь от круга проблем обычного человека, он может направить свою деятельность на постижение иных аспектов бытия, не связанных с конкретным временем и местом. Художник, не желающий романтизировать героя и отрывать его от наблюдателя, ведет свою игру на поле объективной реальности, вплетая в нее субъективное восприятие Отщепенца.

Итак, можно заключить, что Отщепенец, пришедший на смену геройствующему одиночке XIX столетия, есть продукт вполне естественной эволюции искусства. Творец в поисках образа, который был бы удобен для художественной игры находит именно такого мистического одиночку, попавшего в ловушку собственного разума. С таким героем становится возможно чистое искусство, искусство-игра, о котором и ведет свою речь Х. Ортега-и-Гассет, говоря об общей направленности искусства в начале XX в. [3]; развившееся в последствие искусство не утратило этой тенденции – более того, искусство, далекое от повседневности каждого человека в отдельности и в обществе в целом, стало основополагающим в XX в.

#### ***Библиографические ссылки на источники***

1. Кортасар Х. Непрерывность парков // Конец игры. М., 2010.
2. Маркес Г. Г. Море исчезающих времен // Последнее плавание корабля-призрака. СПб., 2008.
3. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М., 2008.
4. Рушди С. Сатанинские стихи [Электронный ресурс]. URL: <http://tkihi.narod.ru> (дата обращения: 20.02.2010).